

DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247361

УДК 781.6:[785.6:780.616.433]:78.071.1(478)

**РОЛЬ ИНТОНАЦИОННЫХ СВЯЗЕЙ  
В ОБЪЕДИНЕНИИ ЦИКЛИЧЕСКОЙ  
КОМПОЗИЦИИ КОНЦЕРТА  
ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ  
БОРИСА ДУБОССАРСКОГО**

Варданян Алёна Альфредовна

*Кандидат искусствоведения и культурологии,**доцент, и.о. профессора,**ORCID: 0000-0001-6469-4011,**e-mail: aliona\_piano@list.ru,**Академия музыки, театра и изобразительных искусств  
Республики Молдова,**ул. А. Матеевич, 111, Кишинёв, Республика Молдова, MD 2009*

Цель статьи — определение роли интонационных связей в объединении циклической композиции Концерта для фортепиано с оркестром Б. Дубоссарского. Методология. При помощи метода комплексного музыковедческого анализа рассматриваются интонационные связи между всеми темами трех частей анализируемого концерта, выявляется проявление принципа монотематизма. Научная новизна. Впервые системно анализируются интонационные процессы в концерте для фортепиано с оркестром Б. Дубоссарского, характеризуется соотношение традиционных и новаторских черт данного сочинения. Будучи по жанровой атрибуции концертным опусом с ярко выраженной принадлежностью к молдавской национальной музыкальной традиции, он отличается стилистическими взаимодействиями классицизма, романтизма и современного письма. При этом интонационное единство между частями формы, будучи развитием романтического принципа поэмности, выражается в форме монотематизма. Выводы. Творческий метод Б. Дубоссарского проявляется в синтезе традиции и эксперимента. Это подтверждается интонационно-тематическим строением концерта для фортепиано с оркестром, в котором сближение контрастного материала способствует становлению целостной музыкально-драматургической концепции. Мотивы, образующие основу монотематического комплекса, устанавливают интонационные арки между частями сочинения, скрепляя их и подчиняя общему замыслу. Большое значение принадлежит национальным музыкальным элементам как базы молдавского профессионального искусства. Они представляют собой тот фундамент, который оказывается как бы завещанием отечественной культуре со времён ее основоположника Штефана Няги.

*Ключевые слова:* Борис Дубоссарский; концерт для фортепиано с оркестром; монотематизм; интонационные связи

**Введение**

Концерт для фортепиано с оркестром Бориса Дубоссарского (1947–2017), написанный в 1983 г., явился значительным событием как для профессионального роста композитора (Ciaicovschi-Mereşanu, 1992; Mironenco, 2009), так и для музыкальной жизни Молдовы. Жанр этот стал для Б. Дубоссарского одним из самых излюбленных, поскольку раскрытие выразительных возможностей солирующего инструмента было для него одной из причин, обуславливающей постоянный интерес к данной области творчества (Пирогова, 1982). Право первого исполнения концерта композитор доверил одарённому пианисту А. Палею и оркестру Национальной филармонии под руководством талантливого дирижёра Д. Гоя. В начале 1990-х гг. сочинение прозвучало на пленуме Союза композиторов Молдовы (солистка А. Соколова, дирижёр Д. Гоя) и на юбилейном вечере композитора (дирижёр М. Сечкин). Последнее исполнение концерта состоялось в 2016 г. на международном фестивале молдавской музыки ARC, солировала Н. Ботнарюк, оркестром дирижировал М. Сечкин.

*Анализ последних исследований и публикаций.* О концертах молдавских композиторов для фортепиано с оркестром музыковедческие материалы ограничены, их можно обнаружить лишь в публикациях А. Мирошникова, Е. Мироненко и Э. Абрамовой (Mironenco, 2009). Фортепианный концерт Б. Дубоссарского впервые проанализирован автором настоящей статьи и нашел отражение в монографии, посвященной жанру фортепианного концерта в творчестве композиторов Республики Молдова второй половины XX – начала XXI вв. (Варданян, 2017). Актуальность статьи определяется возрастающим интересом национального музыковедения к творческой личности Б. Дубоссарского, а также стремлением молодых пианистов к пропаганде молдавского концертного репертуара.

*Научная новизна.* Впервые системно анализируются интонационные процессы в Концерте для фортепиано с оркестром Б. Дубоссарского, характеризуется соотношение традиционных и новаторских черт данного сочинения.

### Цель статьи

В настоящей статье ставится цель определить роль тех интонационных связей в циклической композиции Концерта для фортепиано с оркестром Бориса Дубоссарского (2013), которые способствуют созданию единой творческой концепции анализируемого художественного феномена. Метод комплексного музыковедческого анализа позволил убедительно доказать, что рассматриваемые интонационные связи между всеми темами трех частей концерта служат выявлению принципа монотематизма.

### Изложение материала исследования

Концерт для фортепиано с оркестром Б. Дубоссарского опирается на традиции западноевропейской и русской музыки в области симфонизированного концерта. Современная позиция автора проявляет себя в их сочетании и взаимообогащении, в ассимиляции влияния музыки таких композиторов XX в., как С. Прокофьев и, особенно, Д. Шостакович. В концерте представлен комплекс романтических черт — данная намёком программность, наличие импровизационных элементов, характерный образный строй. Они неотделимы и от классических, в числе которых задействие парного состава оркестра, противопоставленного «корифею» — солисту, инкрустирование характерных фигурационных, фактурных формул, каденционных оборотов. В то же время не возникает сомнения в том, что произведение написано современным композитором, в результате чего эти классицистско-романтические идиомы воспринимаются в новом ключе. Музыка концерта Б. Дубоссарского в равной мере современна и традиционна ввиду её неизменной опоры на фольклорные и академические традиции и направленности на эмоциональный отклик в душе слушателей (Варданян, 2017).

В концерте три части с нормативными смысловыми и жанровыми характеристиками: I ч. — *Andante, Allegro con brio*, II ч. — *Interniezzo, Larghetto*, III ч. — *Allegretto vivace*. Первая часть представляет собой оригинальную композицию, в основе которой лежит схема сонатного *Allegro*, обогащённая элементами романтической поэчности листовского образца. Соответствие данной схеме убедительно доказывается наличием всех необходимых тем: главной партии (ц. 6-8), побочной (ц. 12) и заключительной (ц. 14). Будучи наиболее развёрнутой и масштабной в содержательном плане из всех трёх частей, первая является смысловым и драматургическим центром всего сочинения.

В целях достижения единства сонатно-симфонического опуса композитор использует принцип монотематизма. Во вступлении к первой части представлены главные интонационные звенья, присутствующие во всей циклической конструкции концерта. На первом этапе формируются интонации, приобретающие со временем значение лейттематических: а) кварто-секундовая, в) терцовая, с) секундово-септимовый комплекс с квартой, д) ритмическая формула восьмая и две шестнадцатые. Тема вступления в начальном оркестровом *tutti* образует три фазы: экспонирующую, развивающую и репризную. Роялю предоставлена здесь столь важная функция как первое проведение главной темы. Оно базируется на секундово-септимовом комплексе с квартой, лаконично излагая все основные мотивы и интонации.

Диалогическое проведение основной темы (ц. 2) может расцениваться как презентация исполнительских сил, участвующих в разворачивающемся действии. Благодаря контрастному противопоставлению тембров и регистров её образ обогащается новыми оттенками. На массивное звучание ведущей темы, продублированной в три октавы, наслаиваются фортепианные фигурации, опевающие целотонные ходы и в дальнейшем хроматизированные. Развивающий раздел вступления (ц. 4) закрепляет в памяти нисходящую терцовую попевку.

Небольшой предыкт к экспозиции построен на варьировании ритмического мотива из темы вступления, однако здесь он более лаконичен и использует иную интервалику. Интонация, представленная группой из двух шестнадцатых и восьмой, при варьировании приобретает восходящую устремлённость. Пунктирные ритмы, активные переключки духовых и струнных, усиление звучания оркестра и непрерывное темповое нарастание (*crescendo e accelerando*) способствуют нагнетанию напряжения. При приближении к кульминации в музыке зарождается и утверждается властная решительность, призывная настойчивость, подготавливающая динамичную главную партию сонатного *Allegro* (ц. 6, *Allegro con brio, con tutta forza*). Базовые интонации появились уже в предыкте, поэтому её можно

охарактеризовать как производную, вырастающую на основе ранее изложенного материала. Общность тем вступления и главной партии обнаруживается в наличии восходящего квартового хода, секундовых интонаций, данных в нисходящем и восходящем движении.

Следующая ступень динамизации образа главной партии достигается введением нового тематического элемента с танцевальным колоритом. Ритмически упругие моторные фигурации у солиста выдержаны в духе цимбальных наигрышей. Они выступают как контрапунктическая линия, сопровождающая тему главной партии в оркестре (ц. 8). Бесхитростная в своей интонационной простоте, она скомпонована из кратких и близких по строению мелодико-фактурных ячеек. Привлекает её юношеская порывистость и воодушевлённость. Танцевальные истоки её ритмики вызывают определённые ассоциации со стилем скерцо Д. Шостаковича.

В развёртывании главной партии привлекает внимание такой важный приём, как игра тональных красок. Тема сначала проходит в основной тональности *G-dur* (ц. 8), затем в *As-dur* (т. 7, ц. 8), в *C-dur* (ц. 9). Позже подключаются более далёкие тональности — *Ges-dur* (т. 5, ц. 9) и, наконец, *Des-dur* (ц. 10). Изложение темы варьируется также за счёт порядка проведения её в диалоге оркестра и солиста: вначале она звучит в оркестре (ц. 8), затем у рояля (т. 7, ц. 8), и, наконец, в ц. 9-10 оркестр и солист «делят» тему между собой. Возвращение к основной тональности *G-dur* знаменует начало репризного раздела главной партии, звучащей только в оркестровом *tutti*.

Побочная партия (*Poco meno mosso*, ц. 14) является модифицированным вариантом главной. Обогащённая тритоновой интерваликой, она продолжает развитие жанрового начала, напоминая о народном молдавском танце сырба. Заключительная партия (ц. 14) проста и лаконична, а фундаментом её служит нисходящий терцовый ход. Она складывается из двух неравноценных по масштабу построений (6 и 10 тактов). Первое из них привносит в мелодию элементы интервальной трансформации при небольшом ритмическом варьировании целотонного хода. (Здесь напомним об интонационном родстве его с материалом вступления (ц. 18) и темой главной партии (т. 58).

Предвосхищая начало разработки (ц. 16), оркестр проводит тему, созвучную той, что появилась в первых тактах *Allegro con brio* (ц. 6). Однако здесь она проходит не поочередно у нескольких оркестровых групп, а в совместной их игре, звуча как в прямом, так и в обращённом виде (приём, который позже найдёт развитие в разработочном разделе). Основную драматургическую роль в нём выполняет продолжающееся переосмысление основных лейтмотивов. Мелодическая линия, возникающая в оркестре в начале разработки на фоне остинатных *pizzicato* струнных в низком регистре, обнаруживает сходство с темой вступления (ц. 16, 3 т., 7 т.). Нисходящие секундовые интонации привносят напряжённую экспрессию в звучание суровой, и в то же время элегичной темы. В партии рояля проходит ещё одна тема, производная от оркестровой. Она словно спрятана в фигурационных построениях, но при этом тематический материал в партии левой руки солиста содержит оборот, который в уменьшении повторяет остинатный мотив, изложенный у оркестра крупными длительностями. Каркас фигураций у фортепиано выявляет линию, дублируемую в октаву, и служащую дополнительной «подцветкой» контура мелодии у оркестра.

На данном этапе в развитии доминируют тематические ячейки главной и заключительной партии, однако в кульминации разработки звучит туттийное проведение темы вступления в сопровождении октавных пассажей пианиста. При точном сохранении ритмического и мелодического рисунка темы в партиях солиста и оркестра наблюдается смещение метрических акцентов, переметризация темы, влекущее за собой несовпадение границ между фразами рояля и оркестра. Метрическая независимость способствует дополнительному нагнетанию напряжения, придавая разработке действенный характер.

Смысловая кульминация разработки подчёркнута использованием горизонтально-подвижного контрапункта (ц. 18); особенно большого их разнообразия автор добивается в ц. 19. Здесь сконцентрированы варианты, возникающие за счёт мотивных вычленений и перестановок. В основу же контрапунктического развития ложатся три тематических ядра из темы вступления (элементы *a*, *b* и *c*, ц. 19). Они сжаты во времени и даны как в прямом виде, так и в обращении. Мотив *a*, имитирующий начальную интонацию темы вступления, проходит в увеличении, в прямом и обращённом варианте в ц. 20.

Усилению лирико-повествовательного характера способствуют приёмы, связанные с выходом за пределы диатоники, появлением полиладовости в совместном звучании оркестра и солиста, а также с применением выразительных возможностей натурально-ладовой переменности на основе дорийского и эолийского ладов. Проведение той же темы в обращении (ц. 23) непосредственно подводит к фортепианной каденции, которая строится на материале мотивов *a* и *c* из темы вступления. В ц. 24 наступает спад напряжения — на пике эмоциональной «температуры» проясняется гармония, возникает сосредоточенный

хорал (*cis-moll*). Этот контрастный эпизод лишь ненадолго отодвигает продолжение мотивной разработки, основой для которой по-прежнему служат главные лейтинтонации из вступления (мотивы *b* и *c*), изложенные как в прямом виде, так и в обращении.

Короткий предыкт, построенный на поочерёдном проведении реплик из главной темы у оркестра и солиста, подготавливает репризу сонатного *Allegro*. Стремление к лаконичности реализовано здесь за счёт сжатия материала, при помощи отсечения повторов. Единственным исключением становится главная партия. Следующий за репризой раздел, готовящий коду, основан на тех же интонациях, напряжённость которых усилена синкопированием. Коду условно можно разделить на две неравные части: первая основана на материале темы вступления, вторая служит своего рода кодой в коде. Представляется интересным и появление замаскированного целотонного ниспадающего хода в последовательности финальных аккордов, что придаёт им особую весомость и значительность.

Вторая часть фортепианного концерта Б. Дубоссарского, обозначенная как *Intermezzo* и выдержанная в темпе *Larghetto*, погружает слушателя в сферу сосредоточенных раздумий, выразительных монологов и диалогов. Близкая по типу к лирическим интермеццо И. Брамса, она передаёт различные оттенки настроений — от элегической мечтательности и балладной неторопливости повествования до чувств более острых и драматичных в среднем разделе (т. 4, ц. 2-7). Мелодический язык опирается здесь на декламационно-речевую интонацию, некоторое же ладовое напряжение и усложнение достигается средствами политональности.

Изложение темы подготовлено аккордовым аккомпанементом в исполнении трёх флейт, который проходит в дорийском *es*. В первом же такте экспонируется и целотонный восходящий ход, что сразу позволяет обнаружить интонационную общность с элементами тематизма первой части. Лирическая сольная тема у рояля, наслаиваясь на формулу аккомпанемента, звучит в дорийском *d*, и это полутонное хроматическое сочетание субтональностей, подчёркнутое применением высоких тембров флейт и прозрачной тесситурой у рояля в третьей и четвёртой октавах, определяет колористический характер этой политональности, закреплённой в партитуре соответствующей записью ключевых знаков. На данном этапе происходит концентрация фонового материала в партиях первых и вторых скрипок и материала мелодического: тему, синтезирующую главный интонационный комплекс у рояля и оркестра, исполняет фагот (ц. 1). Завершается раздел *A* монотональным эпизодом в *es-moll*. Здесь же автор вновь использует тематическое звено раздела *Allegro con brio* первой части, и влетает в музыкальную ткань гармонии увеличенного трезвучия. Оно же, но на другом высотном уровне обозначает границу между начальным (*A*) и средним (*B*) разделами.

Тема у оркестра обнаруживает интонационное родство не только с материалом из начального раздела (*A*), но и с тематическими звеньями вступления первой части (мотивы *a* и *c*). В фортепианных фигурациях метроритмическое варьирование повторяющейся характерной попевки обрисовывает контуры увеличенного трезвучия. На данном этапе в её роли выступает фрагмент целотонного звукоряда — тематическое зерно (*d*) из первой части. Автор с большой фантазией трактует здесь интонации, исходящие из молдавского фольклора, в частности, в том, что касается ритмики. Так, фортепианная партия значительно выигрывает за счёт широкого использования приёма переритмизации, сохраняя тесную смысловую связь с оркестровой. Кульминация и её подготовка (ц. 3-5) отмечены активно-разработочным изложением музыкальной канвы. В момент появления в оркестре главной интонации, заимствованной из темы вступления первой части возникает небольшое увеличение темпа (*Poco più mosso*, ц. 3).

Активность восходящего квартового мотива, неуклонное усиление динамики, планомерное усложнение фактуры за счёт напластования элементов, широкая амплитуда арпеджированных пассажей способствуют созданию мощных аккордовых построений. Насыщенное звучание оркестрового *tutti* в ещё большей степени подчёркивает начало следующей ступени динамизации лирико-драматического образа концерта. Сосредоточенная во вступлении первой части главная идея сочинения получает своё дальнейшее развитие в кульминации *Intermezzo*. Композитор значительно укрупняет изложение хроматических комплексов в оркестре, одновременно изменяя ладовый облик темы вступления (здесь она звучит в миксолидийском ладу).

Небольшой предыкт на органном пункте *B* у рояля вновь вводит в сферу лирических, просветлённых эмоций, характерных для репризы-коды. Тембровое решение подчёркивает светлый характер образа: мягкие политональные наложения, а также высокая тесситура солирующего инструмента и лёгкое звучание флейты в сопровождении трёх гобоев придают теме воздушность и прозрачность. Постепенно растворяясь в звучании *pp* (*morendo*), она завершает репризу-кodu второй части, возвращая из сферы героико-эпических образов среднего раздела к нежным, поэтично-одухотворённым, олицетворяющим искренность и чистоту чувств.



После лирической второй части финал концерта воспринимается как яркая жанровая сценка. Типичный для рондальных форм рефрен выполняет функцию главной партии (ц. 1), истоки нового образа сконцентрированы в материале побочной (ц. 2), где музыкальная ткань развивается динамично и целенаправленно. Роль заключительной партии определена задачей обобщения всего интонационного комплекса экспозиции. Главная партия не вносит дополнительный контраст, а, выполняя функции сквозного материала, в то же время помогает создать тематическую арку к заключительному проведению рефрена в рамках экспозиции. Тем самым, не противореча основному танцевальному, жизнерадостному характеру, она, напротив, способствует интонационно-тематическому единству данного раздела.

Небольшая связка развивающего типа (ц. 6), соединяющая рефрен с разработкой, основана на теме главной партии, проходящей в новой тональности (*C-dur*). Обыгрывание отдельных тематических элементов в сочетании с неуклонным динамическим нарастанием даёт право говорить о данном разделе как о кульминации экспозиции. Центральный эпизод (ц. 7) рондо-сонаты индивидуализирован: в нём развиваются жанровые образы, представленные в виде танцевального дивертисмента.

Далее короткий оркестровый предыкт, выполненный на материале рефрена, подводит к сжатой репризе, где по одному разу проходят все основные темы: главная — у рояля (ц. 16), её связующая часть — в оркестре (ц. 17), где затем проходит и побочная партия. Короткая, стремительная кода завершает колоритную жанровую картинку, воссозданную в третьей части произведения.

### Выводы

Трактовка циклической композиции, характер тематического материала, а также особенности драматургии концерта Б. Дубоссарского позволяют сделать вывод о тяготении композитора к традиции в сочетании с экспериментом, что характерно для романтического мышления. Об этом же свидетельствует и характер данного сочинения, покоряющего открытым эмоциональным обликом, опосредованным воплощением фольклорного начала и свободной трактовкой музыкальной формы, основанной на принципах интонационно-тематического единства.

От романтиков унаследовал Б. Дубоссарский и принцип монотематизма для объединения частей композиционной триады и для связи между собой этапов развития циклической формы. Интонационно-тематическое единство в концерте способствует сближению контрастного материала и становлению целостной музыкально-драматургической концепции. Мотивы, лежащие в основе монотематического комплекса, устанавливают интонационные арки между всеми частями сочинения, скрепляя их, наряду с моментами тембрового, фактурного, жанрового порядка, и подчиняя их общему замыслу. В то же время в структуре цикла есть индивидуальные особенности, определяемые соотношением масштабов частей и сложностью их внутреннего устройства.

Романтический склад концерта для фортепиано с оркестром Б. Дубоссарского подтверждается и значимостью национальных музыкальных корней, являющихся базой молдавского профессионального искусства и рельефно прочерчивающихся в музыкальной ткани произведения. Это представляет собой тот фундамент, который, вкупе с открытостью новациям, оказывается как бы завещанием отечественной культуре со времён ее основоположника Штефана Няги.

### Список использованных источников

- Ceaicovschi-Mereşanu, G. (Comp.). (1992). *Compozitori și muzicologi din Moldova*. Universitas.
- Mironenco, E. (2009). Concertul instrumental în creația componistică din Moldova. În *Arta muzicală din republica Moldova: Istorie și modernitate* (pp. 29-31). Grafema Libris.
- Варданян, А. (2017). *Фортепианный концерт в творчестве композиторов Республики Молдова: Вторая половина XX – начало XXI вв.* LAMBERT Academic Publishing.
- Дубоссарский, Б. (2013). *Концерт для фортепиано с оркестром: Переложение для двух фортепиано* (А. Варданян, ред.). Cărăiină-Print.
- Пирогова, Г. (Сост.). (1982). Борис Дубоссарский. В *Молодые композиторы Советской Молдавии* (с. 32-42). Литература артистикэ.

## References

- Ceaicovschi-Mereşanu, G. (Comp.). (1992). *Compozitori și Muzicologi din Moldova* [The Composers and the Musicologists of Moldova]. Universitas [in Romanian].
- Dubossarsky, B. (2013). *Kontsert dlya Fortepiano s Orkestrom: Perelozhenie dlya Dvukh Fortepiano* [The Concerto for Piano and Symphony Orchestra: Arrangement for Two Pianos] [Piano score] (A. Vardanyan, Ed.). Capatina-Print [in Russian].
- Mironenco, E. (2009). Concertul Instrumental în Creația Componistică din Moldova Instrumental [Concerto in the Composer's Creativity in the Republic of Moldova]. In *Arta Muzicală din Republica Moldova: Istorie și Modernitate* [The Musical Art of the Republic of Moldova: History and Modernity] (pp. 29-31). Grafema Libris [in Romanian].
- Pirogova, G. (1982). Boris Dubossarsky. In *Molodye Kompozitory Sovetskoi Moldavii* [The Young Composers of Moldavian Soviet Republic] (pp. 32-42). Literatura artistike [in Russian].
- Vardanyan, A. (2017). *Fortepiannyi Kontsert v Tvorchestve Kompozitorov Respubliki Moldova: Vtoraya Polovina XX – Nachalo XXI vv.* [The Concerto for Piano and Symphony Orchestra in the Creative Output of the Composers from the Republic of Moldova from the Second Half of the 20<sup>th</sup> Century to the Beginning of the 21<sup>st</sup> Century]. LAMBERT Academic Publishing [in Russian].

Статья получена редакцией: 19.10.2021

**РОЛЬ ІНТОНАЦІЙНИХ ЗВ'ЯЗКІВ  
В ОБ'ЄДНАННІ ЦИКЛІЧНОЇ  
КОМПОЗИЦІЇ КОНЦЕРТУ  
ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ  
БОРИСА ДУБОССАРСЬКОГО**

Варданян Олена Альфредівна

Кандидат мистецтвознавства та культурології,  
доцент, в.о. професора,

Академія музики, театру та образотворчих мистецтв  
Республіки Молдова,  
Кишинів, Республіка Молдова

Мета статті — визначення ролі інтонаційних зв'язків в об'єднанні циклічної композиції Концерту для фортепіано з оркестром Б. Дубоссарського. Методологія. За допомогою методу комплексного музикознавчого аналізу розглядаються інтонаційні зв'язки між усіма темами трьох частин аналізованого концерту, виявляється прояв принципу монотематизму. Наукова новизна. Вперше системно аналізуються інтонаційні процеси у концерті для фортепіано з оркестром Б. Дубоссарського, характеризуються співвідношення традиційних і новаторських характеристик цього твору. За жанровою атрибуцією концертний опус із яскраво вираженою приналежністю до молдавської національної музичної традиції відрізняється стильовими взаємодіями класицизму, романтизму та сучасного письма. Водночас інтонаційна єдність між частинами форми з розвитком романтичного принципу поємності виявляється у вигляді монотематизму. Висновки. Творчий метод Б. Дубоссарського проявляється у синтезі традиції та експерименту. Це підтверджується інтонаційно-тематичною будовою концерту для фортепіано з оркестром, в якому зближення контрастного матеріалу сприяє становленню цілісної музично-драматургічної концепції. Мотиви, що утворюють основу монотематичного комплексу, встановлюють інтонаційні арки між частинами твору, скріплюючи їх і підпорядковуючи спільному задуму. Важливе значення належить національним музичним елементам як основі молдавського професійного мистецтва. Вони є тим фундаментом, який виявляється ніби заповітом вітчизняній культурі з часів її основоположника Штефана Няги.

*Ключові слова:* Борис Дубоссарський; концерт для фортепіано з оркестром; монотематизм; інтонаційні зв'язки

**THE ROLE OF INTONATION  
CONNECTIONS IN COMBINING  
THE CYCLIC COMPOSITION  
OF THE CONCERTO FOR PIANO  
AND ORCHESTRA  
BY BORIS DUBOSSARSKY**

Alyona Vardanyan

PhD in Art and Cultural Studies,

Associate Professor, Acting Professor,

Academy of Music, Theatre and Fine Arts  
of Republic Moldova,  
Chisinau, Republic Moldova

The purpose of the article is to determine the role of intonation connections in combining the cyclic composition of a Piano Concerto by Boris Dubossarsky. Research methodology. Using the method of complex musicological analysis, the intonation

connections between all the themes of the three parts of the analysed concert are considered, the manifestation of the principle of monothematism is revealed. Scientific novelty. For the first time, intonation processes in B. Dubossarsky's Piano Concerto are systematically analysed, the correlation of traditional and innovative features of this composition is characterised. Being by genre attribution a concert opus with a pronounced belonging to the Moldovan national musical tradition, it is distinguished by stylistic interactions of classicism, romanticism, and modern writing. At the same time, the intonational unity between the parts of the form, being a development of the romantic principle of poetry, is expressed in the form of monothematism. Conclusions. B. Dubossarsky's creative method manifests itself in the synthesis of tradition and experiment. This is confirmed by the intonation and thematic structure of the piano concerto, in which the convergence of contrasting material contributes to the formation of an integral musical and dramatic concept. The motifs that form the basis of the monothematic complex establish intonational arches between the parts of the composition, fastening them and subordinating them to a common plan. National musical elements as the basis of Moldovan professional art are of great importance. They represent the foundation that turns out to be a testament to the national culture since the time of its founder Stefan Neaga.

*Keywords:* Boris Dubossarsky; Piano Concerto; monothematism; intonation connections

